

Sydow, Kurt

Musik der Gegenwart als Maß der Didaktik

Präsidium des Pädagogischen Hochschultages [Hrsg.]; Geschäftsstelle des Arbeitskreises Pädagogischer Hochschulen [Hrsg.]: Didaktik in der Lehrerbildung. Bericht über den vierten Deutschen Hochschultag vom 7. bis 10. Oktober 1959 in Tübingen. Weinheim : Beltz 1964, S. 86-100. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 2)



Quellenangabe/ Citation:

Sydow, Kurt: Musik der Gegenwart als Maß der Didaktik - In: Präsidium des Pädagogischen Hochschultages [Hrsg.]; Geschäftsstelle des Arbeitskreises Pädagogischer Hochschulen [Hrsg.]: Didaktik in der Lehrerbildung. Bericht über den vierten Deutschen Hochschultag vom 7. bis 10. Oktober 1959 in Tübingen. Weinheim : Beltz 1964, S. 86-100 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-235295 - DOI: 10.25656/01:23529

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-235295>

<https://doi.org/10.25656/01:23529>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Zeitschrift für Pädagogik

Allgemeine pädagogische Abhandlungen herausgegeben von
Fritz Blättner/Otto Friedrich Bollnow/Josef Dolch/Wilhelm Flitner/
Erich Weniger

Schriftleitung: Wolfgang Scheibe

Beiträge zur Lehrerbildung herausgegeben von
Hans Bohnenkamp/Georg Geißler/Oskar Hammelsbeck/August Klein/
Franz Vilsmeier

Schriftleitung: August Klein

2. Beiheft

Didaktik in der Lehrerbildung

Bericht über den vierten Deutschen Pädagogischen Hochschultag
vom 7. bis 10. Oktober 1959 in Tübingen

Herausgegeben vom Präsidium des Pädagogischen Hochschultages durch die Geschäftsstelle
des Arbeitskreises Pädagogischer Hochschulen, Wuppertal-Barmen, Dietrich-Bonhoeffer-Weg 1

INHALT

Oskar Hammelsbeck	Begrüßungsansprache	1
Leo Weisgerber	Sprache und geistige Gestaltung der Welt	5
Josef Derbolav	Versuch einer wissenschaftstheoretischen Grund- legung der Didaktik	17
Fritz Stückrath	Zur psychologischen Problematik der Volksschul- didaktik	46
Arno Koselleck	Zur Didaktik des Geschichtsunterrichtes	56
Martin Wagenschein	Zur Didaktik des naturwissenschaftlichen Unterrichts	70
Kurt Sydow	Musik der Gegenwart als Maß der Didaktik	86
Rudolf Schaal	Probleme des Gesamtunterrichts in der Bildungs- situation der Gegenwart	101
Fachgruppenberichte	116
Walter Rest	Didactica magna oder didactica parva	138
Franz Vilsmeier	Zusammenfassung des Tagungsergebnisses	150
Oskar Hammelsbeck	Schlußwort	161

1. Auflage 1960

2. Auflage 1962

3. Auflage 1964

© 1960 Julius Beltz, Weinheim und Schwann, Düsseldorf

Printed in Germany

KURT SYDOW:

Musik der Gegenwart als Maß der Didaktik

Zwei lapidare Formulierungen sagen im wesentlichen aus, worum es in der Musikpädagogik geht:

1. Erziehung zur Musik,
2. Erziehung durch Musik.

Über den Sinn der „Erziehung durch Musik“ hat Felix Messerschmid ¹⁾ unter der umfassenderen Formulierung „Musische Bildung“ klärende, gültige Aussagen gemacht. Hierüber zu sprechen hieße, sich über das dort Gesagte in Paraphrasen ergehen. So konzentrieren sich diese Ausführungen auf das Thema „Erziehung zur Musik“. Die Musikerziehung war in den letzten Jahrzehnten voll damit beschäftigt, mechanischen Musikdrill durch geschmeidige Methoden zu ersetzen, einen lebensvollen Umgang mit Musik zu suchen, den Zusammenhang von Musik und Leben zu versuchen. Mehr und mehr geriet dabei das Ziel der Erziehung, die große, gültige, wahre Musik, außer Sicht. „Daß“ man und „Wie“ man musizierte, wurde wichtiger als das „Was“. Es gibt mancherlei Rechtfertigung für diese pädagogische Eigenentwicklung im Labyrinth der musikalischen Vielfalt. Doch drängen die Musizierformen nach einer neuen Ausbalancierung vom Inhalt her.

Hans Otto begrenzt in seiner Didaktik „Volkslied und Volksschule“ ²⁾ den Musikbereich der Volksschule auf das Volkslied. Er unterstellt aber zugleich einen erweiterten Volksliedbegriff, der auf der wissenschaftlichen Volksliedkunde basiert. Der angekündigte zweite Band mit 750 Melodien „wird dem Benutzer“, so heißt es, „wegen der Auseinandersetzung mit den ihm bisher unbekannten musikalischen Grundtatsachen geduldiges Bemühen abfordern“. — Also ist die Frage nach dem „Was“ aufgerollt. Was endlich damit gemeint ist, steht noch offen. Ohne Bescheidung auf das Volkslied gelten diese Darlegungen einer Didaktik, die ihre Maße vom zeitgenössischen Musikschaffen holt. Das Volkslied spielt dabei keine unmittelbare Rolle, sondern — wie sich zeigen wird — nur eine mittelbare. Die Beheimatung im Volkslied und im Choral als Grundschicht des Menschlich-Musikalischen bleibt natürlich Aufgabe auch in Zukunft. Das Volkslied hat überdies für alle künstlerische Formung propädeutischen Charakter. Der Choral gehört zum geistlichen Singen eh und je. Aber es geht in diesen Überlegungen darum, mehr von der Musik ins Blickfeld zu bekommen.

Erziehung zur Musik! Zu welcher Musik? Schwierig die Beantwortung in der Gegenwart! Die technischen Mittler, Schallplatte, Radio, Bandauf-

nahme, überschütten jedermanns Haus mit abendländischer Musik aus ihren sieben epochalen Abschnitten, ja darüber hinaus auch mit der klingenden Folklore anderer Kulturen. Sie verbreiten ohne Auswahl diese tönende Mannigfaltigkeit. Das Sammelsurium von Stilen, Ausdrucksformen verschiedener Prägung und unterschiedlichen Wertes läuft unter dem Namen Musik, also dem Ziel unserer Erziehung. Es bedarf daher einer wohlüberlegten Auslese, um überhaupt Erziehung ansetzen zu können. Nach welchen Gesichtspunkten soll sie erfolgen?

Georg Schünemann ³⁾ formuliert so:

Wie zu allen Zeiten ist die Musik der Gegenwart das Maß der musikpädagogischen Bewegung. Wir können nicht, traditionsbefangen, mit den Ideen einer längst vergangenen Zeit an die Erziehung der Jugend gehen, während in Kultur und Kunst andere Kräfte am Werke sind.

Das ist aus einer Zeit gesprochen, nämlich den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, in der Schünemann die Zügel der Berliner Musikhochschule in der Hand hatte. Paul Hindemith, damals der Bürgerschreck, ist als Professor für Komposition berufen und Arnold Schönberg wirkt an der Akademie der Künste. Otto Klemperer dirigiert in einem Symphoniekonzert Joh. Seb. Bachs 3. Brandenburgisches Konzert, ein Violinkonzert von Hindemith, die Dreigroschen-Suite von Kurt Weill und Stravinskys Feuervogel. Gerade dieses Programm gilt als Prototyp des Gegenwärtigen. Kestenbergs Schulmusikreform ist in Gang gesetzt und Fritz Jöde hält in großen Sälen „Offene Singstunden“ ab. Von Schünemann organisierte und inspirierte Musiktage bringen die ersten Aufführungen von Hindemiths Kinderspiel „Wir bauen uns eine neue Stadt“, von Höffers „Das schwarze Schaf“, und auch von dialektischen in Musik gesetzten Lehrstücken. Die Möglichkeiten technischer Experimente mit mechanischen Musikinstrumenten werden erläutert. Das Trautonium erklingt zum ersten Mal, das Musizieren mit unsichtbaren Partnern wird vorgeführt. Sopranstimmen sind in Baßlage umfrequentiert, und die Technik zeigt, wie man durch Übertragungen mit sich selbst Duett singen kann. Bert Brechts und Kurt Weills Schulooper „Der Jasager“ und Wolfgang Fortners „Cress ertrinkt“ machen ihren Zug durch die Höheren Schulen. — Aus dieser angedeuteten Situation heraus hat Schünemann seine musikpädagogische Forderung erhoben.

Etwa 30 Jahre später, 1957, beendet Theodor W. Adorno ⁴⁾ seinen Beitrag „Zur Musikerziehung“ — ein Beitrag, der durch die Controverse mit der Laienmusik und der Singbewegung herausgefordert wurde — so:

Unabdingbar aber scheint die Forderung, daß wahre musikalische Pädagogik terminiere im Verständnis dessen, was in der Kunstmusik in der Epoche verbindlich sich zuträgt.

Das Bild der Gegenwart veränderte sich in den 30 Jahren gegenüber dem vorherigen insofern, als mechanische Musikvermittlung ein riesiges

Ausmaß angenommen hat und eine eigenständige elektronische Musik entwickelt worden ist. Der Jazz tritt mit dem Anspruch von Ernsthaftigkeit auf und mit eigenen Theorien. Die Zwölfton-Musik, als eine bestimmte kompositorische Technik, wird von ihren Vertretern als „der einzig gangbare Weg“ bezeichnet und von ihnen dogmatisiert. Natürlich meint Adorno mit der „verbindlichen Kunstmusik der Epoche“ vornehmlich die Zwölfton-Musik. Dem „ewig hinterherhinkenden Pädagogen“ sei indessen erlaubt, diesen Beitrag zur Didaktik der Musik auf solche Musik der Gegenwart zu beschränken, deren Wertigkeit nicht mehr umstritten ist. An den Werken und dem Wirken dreier Meister, Paul Hindemith, Carl Orff und Béla Bartók, möchte es versucht werden. Es wird dabei notwendig sein, auf deren Schaffen und Schaffensweise auch fachlich einzugehen, um für die Folgerungen eine genügende Breite gemeinsamen Verständnisses zu haben.

Paul Hindemith

Was uns Paul Hindemith so verehrungswürdig macht, ist das geistige Gewicht seiner Tonsprache und die Redlichkeit seiner Lehre. In seinem Schaffen finden sich Opern, Symphonien, Konzerte, Kammermusiken, Sonaten, Kantaten, Motetten, Madrigale, Sololieder und auch speziell für Laienkreise komponierte Stücke verschiedener Art und Besetzung. Der Einstieg in sein Werk ist auf jeder Stufe des technisch-musikalischen Vermögens möglich. Die Musiken für Laienkreise erweisen sich, bei aller Rücksicht auf die Ausführbarkeit durch Laien, musikalisch nicht minder wertvoll als seine großangelegten Werke. (Hierüber gibt es freilich gegensätzliche Meinungen.) In jedem Falle: Auf jeder Stufe des musikalischen Vermögens kann begonnen werden.

Seit mehr als 30 Jahren beweist das Kinderspiel „Wir bauen eine neue Stadt“ seine Lebenskraft. Die Melodik, zu den kindnahen Textvorwürfen fängt alle Neuerkenntnisse über echtes Kindersingen ein. Die Formelhafte Überlieferter Kindersingzeilen findet sich ebenso darin wie die schweifende Tonalität, die Schünemann *) durch phonographische Aufnahmen bei ursprünglichem Kindersingen belegt hat. Ist so ein hohes Maß von Kindgemäßem gewahrt, so ist andererseits die durchformende Hand des gestaltenden Meisters zu fühlen. Die Klangwelt des instrumentalen Satzes nimmt entschieden keine Rücksicht auf Dur oder Mollkadenzierung. (Die Eingesessenheit vieler Lehrer in die bequeme Harmonielandschaft wirkt ja weithin lähmend auf eine kindgemäße und gegenwartsnahe Musikerziehung.)

Sicher läßt sich über das genannte Singspiel hinaus nur Weniges aus Hindemiths Werken anführen, was in der Volksschule ausführbar ist. Wenn wir aber für die Stunden in der Schule die Bezeichnung „Musik“ an Stelle von „Singen“ oder „Gesang“ ernst nehmen, dann gehört das *Musikhören* dazu. Eine Reihe von Hindemiths Werken fußen auf überlieferten Liedern oder Weisen. Wenn auch noch nicht die prächtige Män-

nerchorszene über das Landsknechtslied „Es geht wohl zu der Sommerzeit“ aus der Oper „Harmonie der Welt“ auf Schallplatten zur Verfügung steht, so doch die symphonische Fassung zu „Mathis der Maler“. Wer wollte bestreiten, daß durch das vorgegebene Lied „Es sangen drei Engel ein“ süßen Gesang“ der erste Satz im siebenten und achten Schuljahr begriffen werden kann? — Wie plausibel musiziert es im zweiten Satz des Bratschenkonzertes „Der Schwanendreher“ über das Lied der „Gutzgauch auf dem Zaune saß“. — Ein Lehrer, der etwas von der Formenwelt der Barockmusik weiß, wird die Passacaglia aus „Noblissima Visione“ ebenso nahe bringen können wie die aus der „Harmonie der Welt“. (Es versteht sich, daß in diesen Ausführungen immer die Volksschule gemeint ist.) Das Werkschaffen Hindemiths bietet sich für das Musikmachen und das Musikhören für die verschiedenen Altersstufen vielfältig an. Hinter seinem Werkschaffen steht eine Musikgesinnung, die er vor allem in seiner „Unterweisung im Tonsatz“ *) und in der zweiten Ausgabe des Liederzyklus „Das Marienleben“ niedergeschrieben hat.

Wir hatten Gelegenheit in einem Colloquium der Pädagogischen Hochschule Osnabrück vor etwa zwei Jahren Hindemith um vieles zu befragen. Ohne auf alles eingehen zu können, was dabei zur Sprache kam, so sei doch einiges berichtet. Er benannte die menschliche Stimme als ein gewichtiges Maß des Musikalischen. Den Vorgang der Musikentwicklung durch die Zeiten bezeichnete er als einen Pendelschlag von der Instrumentalisierung und Komplizierung zur Vocalität und Einfachheit. Er wies auf das alte Volkslied hin, an dem man sich immer wieder erneut üben und ausrichten könne. Er selbst habe genügend Beispiele des Zurrückgreifens auf das Lied geliefert. Über den Sinn aller Musik befragt, äußerte er sich zunächst nicht. Als der Frager im Tonfall eines gewissen Vorwurfes an den Neutöner Hindemith davon sprach, daß früher die Musik der Ehre Gottes gegolten habe, antwortete er fast zornig: „Na, was denn sonst! Musik ist doch keine Spielerei!“ — Er wandte sich gegen alle Abenteuererei im musikalischen Schaffen. Auf die zweite Fassung seines „Marienlebens“ angesprochen, äußerte er sich im Sinne einer Konzentration der Aussage: „Was man mit drei Tönen sagen kann, soll man nicht mit fünf sagen“. — Natürlich kam die Frage: „Was halten Sie vom Jazz?“ Hindemith: „Was halten Sie davon?“ Frager: „Sehr viel“. Hindemith: „Ich auch“. Frager: „Ja, aber...“, so kann man das doch nicht abtun. Zum Beispiel die negro spirituals...“. Hindemith: „Jazz ist doch keine Religion. Machen Sie doch keine Weltanschauung daraus. Nehmen Sie ihn doch nicht so wichtig. Ich habe ja lange genug in der Nachbarschaft der Dinge gelebt, da wo sie zu Hause sind.“

Die Nüchternheit und Sachlichkeit seiner Antworten hat manche Studenten der Hochschule enttäuscht. Noch immer und immer wieder spukt in ihren Gehirnen der romantische Künstlermythos, eine Art Heldenverehrung, und die Erwartung auf ein bedeutungsvolles Pathos. Sie verbinden mit der Musik und erhoffen von ihr und ihren Meistern — ihnen selbst natürlich unbewußt — alle schönen Täuschungen. Musik aber sucht

nach dem wahren Ausdruck ihrer Zeit. Hören wir nun Hindemith selber in seiner Theorie:

1948 — 25 Jahre nach der Erstveröffentlichung — liegt das „Marienleben“ nach Gedichten von Rainer Maria Rilke in der Zweitfassung vor ⁷⁾. „Es ist das Resultat fortgesetzten Ausprobierens und Verbesserns“. Sein Bemühen geht dabei auf geistige Vertiefung. Es geht ihm nicht „um neue Kunst, sondern um Kunst“, denn so sagt er: „Das uralte Streben nach geistiger Vertiefung ist noch immer so neu wie je“. Er erläutert die bewußte Disposition, die Gesamtlage des Werkes, die Kräfteverteilung, die Berechnung der Höhen- und Tiefpunkte, speziell die dynamischen und expressiven Höhepunkte. Seine Sorgfalt zielt auf die „klangliche und ausdrucksmäßige Sonderstellung der Gesangstimme“. Er nimmt Rücksicht auf die „Möglichkeiten und Erfordernisse der Singstimme“. Sicherlich, er meidet keine technischen Schwierigkeiten, denn er bejaht „die Anspannung bis zum höchsten Grad, aber bei vollem Verständnis des klingenden Apparates“. Die Melodiebildung unterwirft er Gesetzen. Die Maße sind Sekundgänge, Zellen, Felder, Melodiestufengänge. „Eine übergeordnete Zweistimmigkeit ist das Rückgrat und das Gerüst für die gesamte klangliche Erscheinung der Komposition“. Er hält treu an dem einmal gefaßten Prinzip einer tonalen Anlage fest. Die geistige Vertiefung zeigt sich besonders in der Wiederholung beziehungsreicher Motive und Melodien, die gerade im Text nicht anklingen. Nicht das Zusammenspiel einer klappernden Leitmotivik wird angewandt, sondern auf geistige Zusammenhänge soll hingewiesen werden. Der Bedeutungsgehalt eingefügter musikalischer Zitate erhellt tiefere Sinnzusammenhänge. Klänge bestimmten Ausdrucksgehalts treten als Vorahnung auf und machen das Leiden im Augenblick der Freude gegenwärtig. Hindemith weiß: „Beim bloßen Hören ist kaum etwas vom vergeistigten Arbeitsprinzip wahrzunehmen, das beim Aufbau wirksam war“.

Er spricht aber von einem „übersinnlichen Zwang“, der von einem so gestalteten Werk ausgeht. Die geistige Haltung, aus der das Werk entstanden ist, will zum „Beschäftigen mit Problemen hoher Kunst anregen, die Hörer zu Mitfühlenden und Mitverstehenden machen“.

In seiner „Unterweisung zum Tonsatz“ hören wir die neue Tonsprache so erläutert:

Die im letztvergangenen Jahrhundert erfolgte Entdeckung der größten Gewalt und der feinsten Reize des Klanges hat die Grenzen des für die Satzkunst verwertbaren klanglichen Bereiches in ungeahnte Fernen verlegt: Man lernte zahllose neue Zusammenklänge kennen, die melodische Linie ließ sich auf bisher unbekannte Weise biegen.

An anderer Stelle heißt es:

Das Neue mußte durchschritten werden, sollte seine Erforschung gelingen. Heute scheint es mir, als sei das Gebiet übersichtlich geworden, als sei die geheime Ordnung der Töne erlauscht.

Seine Gesinnung wird durch eine handwerkliche Auffassung charakterisiert:

Dazu (zur Komposition) gehört die genaue Kenntnis der Töne und der ihnen innewohnenden Kräfte, vermittelt durch eine Lehre, die weder ästhetisiert noch Stilübungen treibt wie ihre Vorgängerinnen, sondern den Tonsetzer durch Naturgesetz und Handwerkserfahrung leitet. — Ich weiß mich mit dieser Einstellung zum Handwerklichen des Tonsatzes einig mit Anschauungen, die gültig waren lange vor der Zeit der großen klassischen Meister.

Er empfiehlt:

Übung zur Entfaltung der melodischen Fantasie müssen solche zur Erziehung einer klaren harmonischen Satzweise abwechseln.

Er sagt für den Schüler im Tonsatz, aber gültig für alle, die sich mit Musik beschäftigen:

Er muß sein Wissen stets erneut aus der Praxis des Spielens und Singens ergänzen.

Dem Lehrer ist aufgegeben:

Er muß den Schüler zwischen der Scylla sturer Anbetung alles Vergangenen und der Charybdis kritikloser Vergötzung alles Aktuellen ohne Fährnis hindurchsteuern.

Was er über die der Musik zugeordnete Technik ausführt, wird sicher als allgemeinpädagogische Aussage Zuspruch finden:

Technik muß man erwerben, wie das Kind den Gebrauch der Gliedmaßen erwirbt. Was erst schwer zu erlernen war, muß leicht werden, es muß allzeit dienstfertig zur Stelle sein und schließlich so vollkommen arbeiten, daß sein Walten gar nicht mehr empfunden wird, daß es in die Region der unbewußten Handlungen hinabsinkt.

An anderer Stelle, zum selben Thema „Technik“, fordert er:

Der Weg vom Kopf in die Hand ist weit, solange er noch spürbar ist. Wer nicht die Hand so abrichtet, daß sie in ständigem Kurzschluß mit dem Denken steht, der weiß gar nicht, was die Satzkunst ist. Soviel können, daß das Handwerk nicht mehr stört, daß dem Denken und Empfinden ein ungehindert freier Ausweg geschaffen wird, das muß das Ziel sein.

Jenen aber, die sich allein auf ihr Gefühl berufen oder die Musik dahin verwiesen sehen möchten, sei es ins Buch geschrieben:

Dieser kleine Mann . . ., bei dem die Grenze des Bewußten noch sehr tief liegt, wird ungern von handwerklichen Dingen reden und sich

auf seine Eingebungen, sein Gefühl, sein Herz berufen, das ihm den Weg seiner Handlungen vorschreibe. Es läßt sich doch der Trennpunkt zwischen bewußtem und unbewußtem Tun außerordentlich weit hinaufreiben.

Der Sinn aber der Musika? Im Schrifttum sagt Hindemith es liebevoller als bei der Antwort auf den Frager bei dem Colloquium:

Frommen Musikern war sie ein Mittel Gott zu loben und die Gemeinde der Mithörenden am Lobe teilnehmen zu lassen. Daß das Werk zur Ehre des höchsten Wesens geschaffen wird und darum auch seiner Unterstützung sicher ist, spüren wir bei vielen Komponisten, selten aber so eindringlich wie bei Bach, dem das „Jesu iuwa“ in seinen Partituren keine leere Formel war.

Wir können vergangene Zeiten nicht heraufzaubern, über die Hintergründe seiner Arbeit muß jeder selber mit sich ins Reine kommen. Daß aber ein Funken des alten Geistes auf unsere Anschauungen vom Tonmaterial und seine Anwendung bei allen, die sich damit beschäftigen, zündend überspringe, möge mit dieser Arbeit erreicht werden.

Heinrich Strobel *) hat in einem Aufsatz: „Die Einheit der modernen Kunst“ vier Grundprinzipien aufgestellt, die für alle heutigen Künste gültig sind. Unter Punkt drei finden wir eine Deutung, die dem vorher Gesagten angemessen ist:

In der modernen Kunst tritt der Intellekt mit dem unbedingten Anspruch des Vorrangs auf. Die moderne Kunst ist eine zerebrale Kunst. Der Künstler ist ein denkend Gestaltender im wahren Sinne des Wortes ein homo faber, der Mensch, dessen höchstes Ziel ist, den Vorstellungen seiner Fantasie und seiner Denkarbeit die ihnen gemäße absolute Form zu verleihen. Nicht zufällig hat eine Reihe von modernen Künstlern wieder Poetiken geschrieben, d. h. Anweisungen, wie ein möglichst vollendetes Kunstwerk zu machen, d. h. zu gestalten und zu formen ist.

In der Sicht des heutigen Konsumenten ist die Zerebraltätigkeit, das denkende Schaffen, wenn es sich um Kunst dreht, ein *negatives Kriterium*. Daß dieses Kriterium gerade bei einem Volk so populär ist, das seine Dichter und Denker so stolz im Munde führt, habe ich stets als eine besonders charmante Ironie empfunden.

Wir versuchen aus Hindemiths Theorie allgemeingültig zu folgern:

1. Die Praxis des Singens und Spielens bleibt ein Grundmaß der Musik.
2. In jedem Bereich des musikalischen Wirkens ist eine angemessene handwerkliche Gesinnung zu entwickeln. Musikalisches Handwerk muß gelernt, trainiert und beherrscht werden, damit Musik „gespielt“ werden kann.

3. Das musikalische Handwerk erweiteren oder begründen sich durch die neue Ordnung des Tonmaterials, durch die neuen Einsichten in der Melodie- und Tonsatzlehre.
4. Das musikalische Bewußtsein ist auf allen Entwicklungsstufen stets soweit zu steigern, wie es eben geht.
5. Es ist der Durchbruch von der Sinnesebene zur geistigen immer anzubahnen, um eine vertiefte Auffassung des „Mitfühlens und Mitverstehens“ zu erreichen. Praktisch heißt das, es muß geübt und gelernt werden, die Vorgänge in der Musik, vor allem aber ihre Formstrukturen in ihrer inneren Dynamik zu erfassen. Der Umgang mit Musik erstreckt sich von der Grundlage des Musizierens auf die Bewußtmachung der Werkmittel einerseits und andererseits auf den Versuch, die Gestalt zu erfassen.

Die Musik sucht ihren letzten Sinn im Lobpreis Gottes.

Carl Orff

Auch Carl Orffs Schaffen zeigt eine große Spannweite: Liedsätze, Lieder, Instrumental- und Chorwerke, Opern, Kantaten, Bühnenmusiken, Bearbeitungen von Monteverdi und Bach, eine Musikalisierung des Sommernachtstraumes von Shakespeare, eine Bayrische Komödie u. a. Dazu das fünfbändige Werk „Musik für Kinder“⁹⁾. Dieses Schulwerk beschließt in sich, ämlich wie der Mikrokosmos von Béla Bartók die Fülle der Kompositionsweisen, wie sie in den großen Werken Orffs zu finden sind. Es gibt Stücke im Schulwerk, die in der Musik zum Sommernachtstraum wieder auftreten. Aus einer anderen Veröffentlichung, der „Geigenübung“ stammt die Intrada, die in der „Bernauerin“ aufklingt. Damit will gesagt sein, daß in den Schulwerken gültige Musik — im Gegensatz zu pädagogischer Musik — vorhanden ist.

Will man Orffs kompositorischen Ansatz in einen Vergleich zu dem von Hindemith bringen, so kann man Hindemiths Musik zweifellos als einen Baustein in der Entwicklung des abendländischen Continuum sehen. Orff aber löst sich wesentlich aus der Fortsetzungskette und sucht in allem nach musikalischen Grundschichten und deren Ausdrucksweisen. Es ist bei Orff so, um es in einem Vergleich zu verdeutlichen, als ob er sich von den Traditionen der Gartenkulturen und Baustile wendet, um sich in Urlandschaften zu begeben: an die Meeresküste mit Wasser, Wind, Sand, Sonne, Himmel und Vogelflug; in die Urwälder; — oder harmloser — in Märchenwälder, auf Spielwiesen und buntfarbige Jahrmärkte alter Zeit. Er versucht die Mittel des Musisch-Musikalischen ursprünglich zu erfassen: die Lust des menschlichen Bewegungstriebes, den Tanz, den Mimus, die Szene, die Klanglichkeit, die Sprache, das Rhythmische und das Melodische. Von außen gesehen zeigt das Orffsche Schulwerk zwar einen systematischen Aufbau, der sich durch Tritonok, Pentatonik, Dur und Moll, durch Bordunstufen und Dominanten ausweist. Aber diese systematische Struktur, im Sinne einer Erziehung zum bewußten Gebrauch des Tonmaterials, ist nur ein Helfer für das Eigentliche.

Orff fußt auf klanglichen Grunderlebnissen. Was ist ein klangliches Grunderlebnis? Das Tönen von Glocken ist eines. Die großen Metallophone klingen wie Glocken, während die kleineren Glockenspiele die Fröhlichkeit und Helligkeit alter Spieluhren bewahren. — Klangliches Grunderlebnis ist der Donner. Pauken und Päcklein des Orffschen Instrumentariums können diese Urgewalt wiedergeben. — Das uns so vertraute Tropfen des Regens, das Plätschern des Baches, das Rauschen des Wasserfalls — im Wassergrottenklang der Xylophone mit den großen Resonanzkästen ist etwas davon eingefangen. — Gab es nicht einmal die Lust des Peitschenknallens? Peitschenknallen, so etwas dürfen unsere Kinder nun wieder im Rahmen von Musik. — Die Schellenbänder, ursprünglich an den Beinen der Tänzer klingelnd, sind zusammen mit dem Schellentambourin lustige Träger rhythmischer Bewegung. — Gläserspiele, d. h. wassergefüllte Gläser auf Tonhöhen abgestimmt, wecken alte Erinnerung an frühe Wasserorgeln oder an Glasharfen. Zu den vitalen klanglichen Grunderlebnissen, zumindest des bayrischen Bevölkerungsanteils, gehört die Freude am Stampfen, Klatschen, Knieschlagen, Schnalzen. Dieses Körperinstrumentarium nutzt Orff aus.

Der pulsierende Klangteppich mit den genannten und anderen Instrumenten, der aus Ostinatofiguren zusammengesetzt ist und in immer neuer Farbigkeit sinnbezogen zu Melodien und zum Sinngehalt der Sprache klingt, hat etwas von der Magie früher Musik. Er bleibt in seinem Klangvolumen dezent, d. h. er müßte in dieser Weise entwickelt werden. Er hat nichts mit der hämmernden Ekstase jazzhafter Metrik gemein. Da wo er laut wird, offenbart er mehr bajuwarischen Einschlag, dessen Fröhlichkeit und Derbheit. Gegenüber der rhythmisierten und differenzierten Klanglichkeit bleibt das Melodische einfach. Die Kindermelodik, das freie Spiel in der Pentatonik, die Benutzung des kirchentönigen Raumes bestimmen den Umkreis. Freie Erfindung wechselt mit überliefertem Liedgut. Orff ist ein Wünschelrutengänger in dem überlieferten Erbe volkstümlichen Singens. Die von ihm gewählten Texte oder Lieder tragen den Charakter des Besonderen: Kinderreigen und Rufe, Tierlockrufe, Wetterregeln und Sinnsprüche, Segensverse und Lobgesänge, Stücke zum Frühlingsanfang und zur Sonnenwende, Weihnachtslieder und biblische Texte, das Wessobrunner Gebet als auch der Lobgesang des Heiligen Franziskus, die Fischpredigt des Antonius von Padua, Märchensprüche und Tanzlieder, Texte aus Goethes Faust und aus Hölderlins Fassung der Antigone.

Wie Sprache und Melodik, wie Sprache und Klanglichkeit einander integrieren, wie das Melos gebildet und geformt wird, wie die Klanglichkeit des Instrumentariums sinnbestimmend mitwirkt, das prägt den Charakter des Schulwerks. Bei aller Formelhaftigkeit der Ostinati gewinnt doch jedes Beispiel seinen eigenen Ton. Das Musizieren der Stücke fordert bei den Ausführenden eine Verhaltensweise heraus. Im Schweizerischen Kinderruf: O großmächtige Sonne, wie schön gehst abe...! kann man nicht anders als in die Weite rufen. Gesteigertes Rufen fordern die Klangmixturen bei „Christ fuhr gen Himmel“. Versunkenheit, horchen-

des Verhalten entsteht beim Singen der Ballade „Herr Oluf“. Horchendes Singen gehört zu den geistlichen Gesängen: An dem österlichen Tag; Und es waren Hirten; Da Jesus in den Garten ging u. a. — Wie gesellig aber wird es, wenn man den „Jahrmarkt“ singt: Liebe Kindlein kauft ein . . .!, oder bei „Der alte Kastalter“. In einem anderen Zusammenhang habe ich dargestellt, wie drei Verhaltensweisen, das rufende, das horchende und das gesellige Singen aus dem Umgang mit dem Liedgut erwachsen. In den Orffschen Beispielen wird ein solch dreifaches Sichverhalten intensiv gefordert.

Das Verhältnis von Wort und Ton, von Sprache und Musik, wandelt sich von Stufe zu Stufe. In Sprechübungen geht es sowohl um die reine Sprechtechnik, um die Sprechrhythmik als auch um die Klanglichkeit der Worte. Wortketten nach bestimmten klanglichen Reizen werden gebildet und rhythmisiert. Verse werden sprechmetrisch geklappert und kriegen so die Derbheit von Klotzversen. Rhythmisierte Verse werden zu Sprechkanons geordnet. Sprache wird psalmodiert, hier in der Art des Raunens, um Rätselsprüche noch rätselhafter zu machen, dort um geistlichen Texten Schwingung und Leuchtkraft zu geben. Im Wechsel von Rezitativ und Arie erfährt man sprachbezogenes Singen und melismatisch überzogene Sprache. Im erzählten Märchen, z. B. im „Märchen von Klein-Flöhchen und Klein-Läuschen“, machen Klangwerkzeuge das Gehen, das Stillstehen, das Ereignis des Todes und das der jeweiligen Verwandlung hörbar. Hymnische Steigerung ergibt sich bei hymnischen Texten und höchste rhythmische Differenzierung trägt die Texte aus der Walpurgisnacht. Alles, was Orff anfaßt, springt den Ausführenden wie den Hörer mit Unmittelbarkeit an. Er erreicht, was man eigentlich von der Musik immer erwarten möchte, so wie es Shakespeare¹⁰⁾ sagt: „daß sie uns für eine Zeit verwandelt“. — Wer Orffs Schulwerk in seiner Möglichkeit begreift und den urtümlichen Stil seiner Musik als Befreiung bejaht, wird Erich Doflein¹¹⁾ zustimmen:

Orff ist nicht nur ein Gestalter und Erneuerer des Tanzes und des musikalischen Theaters durch seine Musik; in seinem Lebenswerk spielt auch die Musikpädagogik eine Rolle . . . Wer Kinder liebt und wer irgendwo anfangen muß im verödeten Leben der Bekenntnislosen, sucht sich Rat und Stoff bei Orff.

Carl Orff hat ein Vorfeld der abendländischen Musiktradition wieder freigelegt. Er hat dem Kind gegeben, was des Kindes ist und in seinen umfangreichen Werken gezeigt, wie von dem Elementaren aus große Formen wachsen können. — Natürlich bezieht das Schulwerk, neben dem Rückgriff auf alte Texte und alte Melodien, auch die Formenwelt der Vergangenheit mit ein. Lied, Tanz, Rondo, Variation und Kanon sind vornehmlich die Strukturen, auf denen das neue Klangbild gedeiht.

In diesem Schulwerk erfüllen sich viele Ansätze der „Musischen Erziehung“, um diesen strapazierten und oft so unausgefüllten Begriff einmal

zu gebrauchen. Sprache, Musik und Bewegung verbinden sich miteinander. Bis auf den Grund wird rhythmischen, dynamischen, melodischen, agogischen Regungen nachgegangen. Sie werden in der Ausdruckssprache der Musik eingefangen. Die Elementarkraft, die von diesen Ansätzen ausgeht, kann nicht weggeleugnet werden. Von diffuser Handhabung und mißglückten Vorführungen aus kann man nicht auf das Ganze schließen. Der Vorwurf des Manirierten entwertet sich immer wieder durch die Wirkkraft, die von dieser Musik im kleinen wie im großen ausgeht.

Was kommt alles durch das Orffsche Schulwerk zum Zuge?

1. Eine Melodik, die vom Kinde her gedacht ist,
2. ein sinnenhafter Umgang mit der Sprache,
3. eine Auswahl überlieferter Volksdichtung, die gültig bleibt durch ihre aufbauende Wirkung für Geist und Gemüt,
4. eine Klanglichkeit von urtümlicher Prägung,
5. eine körper-rhythmische Betätigung,
6. die Improvisation. Das Instrumentarium ermöglicht ein freies Fantasierem. Damit wird in der Musik der Ansatz möglich, der in der Kunsterziehung zum freien Laienschaffen geführt hat.
7. Das Selberbauen von Instrumenten.

Ferner gehört zum Wesen der Sache:

Diese Musik handelt allgemein. Sie ist für jedermann und will es auch sein, ohne dabei Qualität und Charakter zu verlieren. Sie läßt den musikalisch Verbildeten zurückfinden zu Ursprüngen und zur Natürlichkeit. Sie bringt den schwach musikalisch Begabten in Gang. Das Schulwerk wirkt jeder Schablonisierung des Liedersingens entgegen. Der Umgang mit den Musiken fordert naturhaftes Erleben, geselliges Vergnügen, kultisches Verhalten.

Das Instrumentarium befriedigt erste musikalische Regungen und ermöglicht kunstvolle Handhabung und künstlerische Steigerung.

Für das Ganze spreche Walter Wiora:

Carl Orff deckt archaische und elementare Schichten der Seele produktiv auf.

Béla Bartók

Béla Bartók schrieb für seinen zweiten Sohn in den Jahren 1926—1937 ein Schulwerk für Klavier. In den 156 Stücken des „Mikrokosmos“¹²⁾ geht es natürlich um die Entwicklung einer Klaviertechnik. Das Wachsen der technischen Schwierigkeiten verbindet sich aber zugleich mit einer Satz- und Kompositionslehre. Wer sich mit diesem Werk beschäftigt, begreift bald, daß es sich nicht um eine spezielle Klavierangelegenheit handelt. Wir meinen, daß bei rechter Mittlerschaft vieles davon für eine elemen-

tare Musikerziehung sowohl im Sinne einer sachlichen Lehre als auch zur Gewinnung eines persönlichen Verhältnisses zur Musik gültig sein kann.

Es ist z. B. möglich, die Stücke des ersten Heftes ganz vom Singen her aufzuschließen. Die darin ausgeführten musikalischen Exempel, die melodischen Bewegungen und zweistimmigen Verzahnungen, können, als Aufgabenstellungen formuliert, auch von Anfängern auf dem Orffschen Instrumentarium improvisiert oder neu geformt werden. In den weiteren Heften gibt es, bei aller konstruktiven Ausnutzung des Tonmaterials und profilierter Formdisposition, genügend Beispiele, die den naiven Hörer unmittelbar berühren oder die sich durch treffende Hinweise seinem Verständnis schnell öffnen, z. B.: „Melodie im Nebel“, oder „Ringen“, oder „Bulgarischer Rhythmus“. Wie geht es bei dem Stück „Ringen“ zu? Es weckt leibhaftige Vorstellungen. Ein Ton beharrt und die anderen Stimmen kreisen um ihn herum. Der stehende Ton wechselt seine Position und wieder versuchen die anderen Stimmen ihn zu bezwingen, ihn zu verdrängen, ihn zu übertönen. Die dissonanten Reibungen werden schärfer, die Rhythmen kürzer, das Ringen wird härter bis — unbezwungen — alles in Harmonie endet. Die tonsinnliche Ausführung eines für jeden verständlichen Vorganges, nämlich dem des Ringens, hat Hautnähe und ist doch Vergeistigung zugleich. — Der „Bulgarische Rhythmus“ im Siebenachteltakt öffnet die Grenzen eines festgelegten metrisch-rhythmischen Volksmusizierens zu weiteren Aspekten rhythmischer Vielfalt. Wenn Jugendliche, durch dieses Beispiel angeregt, einen Siebenachteltakt auf dem Knie schlagen lernen, um über diesem Grundmaß frei fantasierend zu pfeifen, haben sie eine neue Freiheit im Musikalischen gewonnen und die Technik der Tanzmusikanten im Südosten sich lustvoll zu eigen gemacht.

Der Mikrokosmos erzieht zum Tonraumdenken in Pentachorden und Hexachorden verschiedener Anordnung. Bartók verwendet das Tonmaterial in pentatonischen, in dorischen, phrygischen, lydischen, myxolydischen Reihen, in Dur und Moll, in verminderten Quinten und in der Ganztonscala. Dreiklänge, Qarten, Quinten, kleine Secunden und große Septimen, große Secunden, gebrochen und im Zusammenklang, geben den Anstoß für Kompositionen. — Die melodischen Linien bewegen sich in bewußter Zirkelung auf- und abwärts, in Bögen und in Wellen. — Die Satzweise wechselt zwischen Unisono, Spiegelung, Gegenbewegung, Imitation und Contrapunkt, Imitation und Inversion, Kanon, Kanon im Quintabstand, Kanon mit Bordun, Terzen gegen eine Einzelstimme und anderes mehr. In einzelnen Stücken beeinflußt die Gestaltung der Dreiertakt oder der Vierertakt, dann die Synkopen, die Triolen, die bulgarischen Fünffachtel- und Siebenachtel-Rhythmen und freie Tonfolgen. — Musikalische Charakteristika verschiedener Länder geben die Impulse für Musiken im orientalischen, transylvanischen, jugoslawischen, russischen und ungarischen Stil ab. Neben Überschriften für gebundene oder freie Formen wie Marsch, Bourrée, Bauerntanz, Choral, Pastorale, Intermezzo, Notturmo finden sich Bezeichnungen, die wie bei „Ringen“ oder „Melodie im Nebel“

Vorstellungen besonderer Art wecken, z. B. Wogen, Wandern, Perpetuum mobile, Dudelsack, Ostinato, Aus dem Tagebuch einer Fliege. Die angeführte Vielfalt bezeugt, daß das Werk den Namen Mikrokosmos zu Recht trägt.

Während in Georg Schumanns Kinderszenen die Überschriften „Glückes genug“, „Erstes Leid“, „Träumerei“ die Aufmerksamkeit auf die Empfindungen lenken, weist Bartók immer auf den musikalischen Vorgang hin. Das meint: Vollziehe den Vorgang mit, der sich durch die Töne abspielt. Nimm die Ereignisse der Tonbewegungen wahr, kontrolliere den Spannungsablauf, lebe die Spannungsintensität, erfasse die Musik musikalisch, lerne musikalisch denken. So anders will es diese Musik.

Béla Bartók hat mit wissenschaftlicher Akribie Volksliedforschung betrieben. Die Ergebnisse seiner Bemühungen gewannen höchsten Rang. Seine Liedforschung erstreckte sich vor allem auf den südosteuropäischen Raum. Durch seine Liedausgaben und seine Untersuchungen verbreitet sich die Kenntnis dieses Liedgutes. Die Prägung dieser Volkslieder unterscheidet sich wesentlich in Rhythmik, Tonmaterial und Form von dem bei uns noch üblichen Liedgut. Walter Wiora ¹³⁾ hat aber darauf hingewiesen, daß auch in unserer Vergangenheit sich ähnliche Formen nachweisen lassen. Die Liedschätze des Südostens gehören nach Auffassung der Forschung zum Europäischen Volksgesang. Das Einbeziehen dieses Singgutes bedeutet ein Erweitern der metrischen Takteinheiten zu Fünfachtel- und Siebenachteltakten und zu freien rhythmischen Folgen. Auch die Zusammenklangsvorstellungen wandeln sich. Die Kenntnis und ein Können dieser Mannigfaltigkeit bereichert unser Musiziervermögen so, wie es im Ursprung angelegt zu sein scheint. Unsere Grundsicht des Musikalischen erweitert sich oder wird freigelegt und zugleich öffnet sich der Zugang zu Bartóks Werken und anderer neuer Musik. Zur Wiedergewinnung des Liedgutes sagt Wiora:

Die Tatsache, daß die eigenwüchsige Entstehung und Fortpflanzung der Volksliedtraditionen im allgemeinen aufhört, schließt nicht aus, daß unter günstigen Umständen produktive Wiederbelebung möglich wird. Ähnlich wie die Antike nach ihrem Untergang im Laufe der abendländischen Geschichte schöpferische Renaissanceen erfahren hat, wären fruchtbare Renaissanceen europäischer Volkskulturen nach ihrem Verklingen denkbar.

Und zum Mikrokosmos:

In bemerkenswerter Entsprechung zur erweiterten Tonalität bei Bartók haben systematische und vergleichende Musikforschungen die Enge des Dur-Mollsystems überwunden, aber den tonalen Logos als ein Wesensstück der Musik aufgezeigt und gemeinsame Grundformen in der Musik aller Zeiten und Kulturen nachgewiesen. Das musikalische Weltbild in Bartóks Mikrokosmos entspricht dem heutigen Weltbild der Musikwissenschaft.

Béla Bartóks Kunstschaffen baut auf dem Boden der Volksliedtraditionen auf. Seine Konzertkompositionen fußen allerdings nicht auf der Girlandentechnik um Volksliedmelodien, sondern er hat die rhythmischen, melodischen und harmonischen Werkmittel dieses Liedbestandes, dessen Eigenheiten er zutiefst verbunden ist, als Impulse benutzt. Seine Werke verbinden Elementarkräfte der Musik mit geistvoller Konzeption. Sie sprengen, besonders vom Rhythmischen her, die Traditionen der klassischen und romantischen Musik. Sie haben elementare Ausdrucksgewalt. Dazu noch einmal Wiora:

Bartók wahrt die gemeinsamen Grundlagen des europäischen und abendländischen Erbes: Den musischen Sinn der Musik und die konkrete Vollmenschlichkeit.

Gesondert sei von dem Gesagten zusammenfassend herausgestellt:

1. In Bartóks Schaffen liegt die Aufforderung, die allgemeinen Volksliedvorstellungen zu erweitern.
2. Der Mikrokosmos bietet die Chancen,
 - a) ein Tonraumdenken und -empfinden zu entwickeln,
 - b) Grundformen einer neuen Satzlehre zu erkennen und zu benutzen,
 - c) über die starren metrischen Ordnungen hinaus rhythmische Vielfalt zu gewinnen,
 - d) eine spezifisch *musikalische* Fantasie zu entwickeln.

Zusammenfassung

Mit Orffs Vitalität und Ursprünglichkeit kann ein elementares Verhältnis zur Musik geschaffen werden. Kräfte der Improvisation werden freigelegt und Ermutigung kann für jeden erreicht werden.

Bartóks Schaffen weist auf die Vielfalt der musikalischen Äußerungen im europäischen Volksgesang hin. Der hinweisende Charakter seines Mikrokosmos öffnet weite Felder in der musikalischen Grundsicht und den Zugang zu Kunstwerken moderner Ausdruckskraft.

Hindemiths bewußtes Gestalten und vergeistigtes Schaffen ist Ausdruck der spezifisch westeuropäischen Kunsttradition. Sein Anspruch muß in der Allgemeinen Musikerziehung neu gehört werden.

Alle drei Meister präsentieren große Kunstformen und ermöglichen den Ansatz auf Elementarstufen des Musizierens. In Sonderheit ist der Weg bei Orff nicht nur im Ziel der Musik begründet, sondern der Erziehungsweg selbst als tätiges Gestalten vorgezeichnet. Die Methode ist schon Musik, während die anderen Meister stärker des Mittlers bedürfen.

Erziehung zur Musik sollte die Forderung nach der Kunst der Gegenwart ernst nehmen und immer wieder neu prüfen. Es liegt nicht im Sinne dieser Ausführungen, eine „Feldformel“ für die vielseitigen Strebungen zeitgenössischen Schaffens und die Möglichkeiten der Musikerziehung da-

hin zu versuchen. Mit der Skizzierung der drei Komponisten, ihrer kompositorischen und geistigen Dimensionen, möchte die Aufgabenstellung einer gegenwärtigen Musikerziehung angedeutet sein. Unsere bisherige Musikerziehung braucht die angeführten Grundgedanken, Prinzipien und Impulse, um fruchtbarer zu werden.

In den Ausführungen von Erich Doflein ¹⁴⁾ „Musik heute. Entwurf einer Diagnose“ finden sich sieben Schlußgedanken. Daraus zitieren wir gerne abschließend folgende Sätze:

Jeder Unterricht muß stetig die Beziehungen zwischen Altem und Neuem herstellen und bewußt oder unbewußt fühlbar werden lassen. Wo Musikerziehung nicht Erziehung zur Musik ist, wird sie an der Isolierung der Erziehung verkümmern. Erziehung zur Musik kann aber nur ein Weg zur Vielfalt der Musik sein, sonst ist keine Musik... Alle Mittel sind gut, die auf den Weg zu wachsenden Ansprüchen helfen... Der Nachwuchs muß also anspruchsvoller werden.

Anmerkungen

¹⁾ Felix Messerschmid, Erich Haag, Otto Bartning: *Musische Bildung. Wesen und Grenzen*. Würzburg: Werkbund-Verlag 1954.

²⁾ Hans Otto: *Volkslied und Volksschule*. Celle: Moeck 1957. (Bd. 2, inzwischen erschienen)

³⁾ *Gegenwartsfragen der Musikerziehung*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 35. Jahrg. Leipzig 1928.

⁴⁾ Theodor W. Adorno: *Zur Musikpädagogik*. In: *Junge Musik*, 1957, Heft 6.

⁵⁾ Georg Schünemann: *Musikerziehung*. 1. Teil: *Die Musik in Kindheit und Jugend*. Leipzig 1930.

⁶⁾ Paul Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: Schott 1940.

⁷⁾ *Das Marienleben, Gedichte von Rainer Maria Rilke*, für Sopran und Klavier von Paul Hindemith. Neue Fassung. Mainz: Schott 1948.

⁸⁾ In: *Prisma der gegenwärtigen Musik*. Hrsg. von Joachim E. Berendt und Jürgen Unde. Hamburg: Fricke-Verlag 1957.

⁹⁾ Carl Orff: *Das Schulwerk. Musik für Kinder*. 5. Bd. Mainz: Schott.

¹⁰⁾ Shakespeare: *Worte über die Musik*. Hrsg. von Kurt Sydow. Wolfenbüttel: Mösseler.

¹¹⁾ s. Anm. 8.

¹²⁾ Béla Bartók: *Mikrokosmos*. 6 Hefte. London: Boosey & Hawkes.

¹³⁾ Walter Wiora: *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*. Kassel: Hinrichthal 1957.

¹⁴⁾ s. Anm. 8.